

# JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ: DIRECTRICES DE UNA FILMOGRAFÍA ESENCIAL

*Por*

LUIS NAVARRETE

## *Consideraciones generales*

**N**UESTRO protagonista nace en Salamanca el 22 de septiembre de 1941. Si nos atenemos a su formación académica podemos inferir que desde joven se mostró proclive a lo variopinto y diverso, como demuestran su licenciatura en Derecho (1958-1963), su diplomatura en Sociología por el Consejo de Investigaciones Científicas (1961) y la inacabada carrera en Dirección Cinematográfica en la Escuela Oficial de Cine (1972). Esta sugerente condición polifacética le ha acompañado durante toda su vida como un rasgo esencial de su obra. No resulta extraño, por tanto, que junto a su filmografía, compuesta por casi cuarenta películas, destaquen otras actividades afines, como la de guionista o argumentista de Fernando Trueba, Basilio Martín Patino o Manuel Gutiérrez Aragón. También aparecen en su currículum otras de menor afinidad con el cine, como su condición de miembro fundador y activo de

la agrupación teatral experimental Los Goliardos o, finalmente, algunas muy alejadas de su principal ocupación, como el diseño de juegos educativos para la empresa Diagonal S.A. o sus colecciones de libros infantiles para la editorial Altea SA.

De esta variada actividad profesional nos interesa sólo la relacionada con el cine. El objetivo de este artículo es aparentemente fácil. Se trata, sucintamente, de mostrar una selección de algunos títulos de la filmografía de José Luis García Sánchez. Pero claro, a veces la mostración en sí misma es un ejercicio carente de significado. La dificultad, por tanto, aparece cuando el investigador se enfrenta a la tarea de generar un sentido sobre esta selección. La búsqueda de éste emana de nuestro deseo por construir un modo de aproximarnos al director, dotando entonces al lector de las herramientas necesarias que le ayuden a ubicar a José Luis García Sánchez en la amplia nómina de autores y periodos de nuestro cine. La inexistencia de una bibliografía propia sobre el autor complica aún más el asunto. Ciertamente, García Sánchez es un director estudiado tangencialmente, es decir, ha sido objeto de investigaciones en tanto lo han sido sus colaboradores, caso del propio guionista Rafael Azcona o sus autores adaptados, casos de Valle-Inclán o Pedro Muñoz Seca. La responsabilidad, por tanto, de localizarlo y significarlo se torna doblemente comprometida.

Al margen de las críticas suscitadas por sus adaptaciones de las obras de Valle-Inclán, películas sobre las que no vamos a opinar porque existen en este libro referencias a esta labor, debemos confesarles, como es de dominio público, que la crítica española nunca ha sentido predilección por los filmes de José Luis García Sánchez y que, en general, salvo algunas excepciones, siempre se ha mostrado bastante reacia a su obra, adjetivándola de desacertada, fallida o errónea. Posiblemente, éste sea uno de los motivos principales por el que no existe una bibliografía específica sobre el director, considerado un autor menor, a pesar de los importantes premios cosechados por sus películas, en el parco panorama de nuestra cinematografía.

El objetivo del presente artículo no parece ahora tan fácil, principalmente porque no sólo nos proponemos mostrarles unas pinceladas de su obra, sino también evidenciar que ésta merece

una restitución y una nueva lectura a la luz de un esfuerzo teórico que nos ayude a comprender la naturaleza de la misma. No pretendemos hacer una apología de la vida y obra de José Luis García Sánchez, pero desde luego tampoco una descalificación caprichosa de esta última. Llanamente actuamos movidos por el deseo de todo investigador al enfrentarse a su objeto de estudio, o sea, alcanzar su comprensión.

### ***La vía deformada del realismo***

En 1959, Roberto Rossellini filmaba *El general de la Rovere* (Roberto Rossellini, 1959). Habían transcurrido catorce años desde *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945) y el director italiano se empecinaba en mantener vivo el espíritu del neorrealismo. Sin embargo, los elementos profílmicos o el argumento del filme entonces ya no guardaban una relación lógica con el movimiento que había supuesto el nacimiento del cine moderno.

Ciertamente, lo que en *Roma, ciudad abierta* era espíritu, se había convertido en cuerpo en *El general de la Rovere*; lo que antes era una posibilidad de verdad cinematográfica basada en la naturaleza testimonial del medio, ahora sólo era impostura, lo que en el pasado supuso una nueva vía de penetración al interior de la realidad, en 1959 sólo era su institucionalización y, por tanto, la concreción de la deformación de aquellos principios. En definitiva, lo que un día había sido arquetipo, el neorrealismo, se mostraba sólo como un estereotipo en 1959. *El general de la Rovere* sólo era la sombra de la verdad, no la verdad misma ansiada durante los primeros pasos del neorrealismo.

En cierto modo, el cine de nuestro director, José Luis García Sánchez, también puede verse como la deformación de unos principios cinematográficos que un día regularon la actividad fílmica en nuestro país. Esos principios no eran otros que los del realismo. El realismo en nuestro país se había convertido, tras la Segunda Guerra Mundial, en la vía soñada por los intelectuales cinematográficos españoles.

Después de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, cuyo carácter ecuménico había concitado en torno al

estado de nuestro cine a representantes de diferentes posiciones ideológicas –católicos, falangistas, comunistas–, parecía claro que la salvación del cine español sólo llegaría caminando al encuentro de un nuevo cine. Uno de los participantes más activos fue José María García Escudero, ex director general de Cinematografía y Teatro dimitido por el caso *Surcos*. La llegada al Ministerio de Información y Turismo de Fraga Iribarne hizo posible la vuelta de García Escudero a la dirección en 1962. Su tenacidad burocrática ha pasado a la historia por las modificaciones introducidas en el aparato cinematográfico español, dirigidas, claramente, a posibilitar ese nuevo modelo cinematográfico. A grandes rasgos, las medidas administrativas introducidas fueron las siguientes: *a)* conversión del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en la Escuela Oficial de Cine (EOC). La pretensión de renovación urgía de una cantera de directores jóvenes en los que afianzar los progresos de nuestra cinematografía. Curiosamente, el equipo de *Nuestro Cine* bebió de la misma fuente que el Nuevo Cine Español (NCE), el IIEC y la EOC. Si bien la nómina de directores del NCE es amplia y, por tanto, sería injusto reducirla a una única ideología, podemos aventurar que casi todos sus participantes, incluidos los que ejercieron la labor crítica en la revista, poseían una orientación política de izquierdas; *b)* creación de la categoría de «especial interés cinematográfico» destinada a aquellos filmes con una firme voluntad de renovación temática y búsqueda formal; *c)* en 1963 se normaliza la censura con la publicación de las *Normas de Censura Cinematográfica*, donde se relacionaban los temas y motivos prohibidos en el cine español, al tiempo que se establecían sendas comisiones para censurar los guiones de las películas y los filmes terminados; *d)* en 1964 se publicaron las *Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía*, consistentes en la implantación de una cuota de pantalla del cine español –una película española por cada tres extranjeras–, una subvención calculada sobre el 15% de los ingresos de exhibición en España de cada filme durante los seis siguientes años a la fecha de la obtención de la correspondiente licencia de exhibición, otra ayuda de hasta el 50% del coste total del filme, siempre que no excediese los cinco millones de pesetas y, finalmente, el

establecimiento del necesario control de la taquilla para evitar la picaresca de los exhibidores (Zunzunegui, 2005: 21-24).

El NCE se beneficiaría ampliamente de estas medidas y la revista *Nuestro Cine* se convirtió rápidamente en su escudero. Como es lógico, el sector de la producción se especializó en sacar el máximo rendimiento de estas nuevas condiciones, caso paradigmático del productor Elías Querejeta. Interesadamente, desde la producción, se consideró el NCE como un cine no paternalista cuyo nacimiento vendría a paliar la desconexión del cine anterior con los espectadores. Desgraciadamente, creemos que tampoco el NCE se hizo para el gran público, sencillamente porque éste no existía bajo la definición concebida por ellos. Por otra parte, lo decimos sin asperezas, confesamos que somos incapaces de ver la práctica del NCE independizada de la protección administrativa. Sin embargo, la creencia de los participantes de la empresa de *Nuestro Cine* y del NCE es que nunca fueron instrumentalizados por el régimen franquista, aunque admiten con cierto reparo esta negación. Las palabras de José Monleón son claras al respecto:

El que fue radical publicando, haciendo cine, haciendo teatro, pintando, dando conferencias, lo fue en la exacta medida en que la policía, la Administración y el sistema quisieron dejarle ser. Llevadas las cosas a este terreno, todos hemos sido instrumentalizados por el sistema (Tubau, 1983: 125).

Imaginamos que el lector se estará interrogando, inevitablemente, por algunas cuestiones paradójicas que no podemos resolver en el marco de este artículo. Por ejemplo, ¿cómo se explica un cine español en manos de la izquierda? ¿Era el NCE un sencillo modo de entretener a esa disidencia interior? O, en la misma línea, ¿sólo era una operación de maquillaje de cara al exterior? Entonces, la constitución del NCE ¿no guardaba ninguna relación con el aperturismo promovido desde otros sectores del franquismo para lograr ciertos objetivos en Europa – por ejemplo, formar parte del Mercado Común Europeo– sólo alcanzables en caso de demostrar cierta progresía en los festivales foráneos aunque fuera falsa? Digamos que el NCE, *Nuestro*

*Cine*, y cierto sector de la producción española, aceptaron jugar una partida con un contrincante cuyas cartas estaban marcadas. Sólo así se explica que una vez cesado García Escudero -tras la desaparición en 1967 de la Dirección General de Cinematografía y Teatro causada por una grave crisis financiera que derivó en la imposibilidad de sostener un cine español en estas condiciones-, la posición de la revista virase hacia planteamientos más corrosivos en relación con el NCE que supusieron su defunción. Enrique Monterde señala este auténtico «ajuste de cuentas» en el monográfico dedicado al cine español en los números 77-78 (Monterde, 2003: 117).

Pero, lo más lamentable, es que ese resultado final de los hechos desvela una clara impostura de este proyecto cinematográfico auspiciado sobre una determinada idea de realismo. Ciertamente, sus planteamientos de base se forzaron para acomodarlos a un NCE que, mayoritariamente, nunca respondió a las teorías del realismo crítico esgrimidas desde las páginas de *Nuestro Cine* y, es comprobable, de cuya praxis cinematográfica jamás se extrajo la más simple aportación teórica útil (Navarrete Cardero, 2012). Entre las fuentes de la revista se encontraban el cine italiano – Visconti, Zurlini, etc. – en la órbita de Cinema Nuovo, una cierta atención profesada al cine americano no rescatado por *Cahiers du Cinéma*, y algún azaroso abordaje de artículos publicados en revistas afines, caso de la francesa *Positif*. Pero como ha señalado Monterde, el epicentro de su labor teórica se basó en la clásica cuestión del realismo, una idea esencialmente aristarquista (Monterde, 2003: 109). Creemos no engañar a nadie cuando decimos que la relación de *Nuestro Cine* con el NCE incumplió sistemáticamente las responsabilidades autoimpuestas al inicio de su actividad crítica. Así en un editorial titulado «Superación y disidencia» se dice sobre los objetivos de la revista: «examinar seriamente los criterios que hacen que nuestro cine sea como es y no de otra manera [...] referir el cine español a las coordenadas del más importante que se hace hoy en el mundo» (*Nuestro Cine*, n.º 3, 1961). La demostración de esta negligencia nos supondría unos esfuerzos que hoy quedan fuera de los límites de este artículo; por otra parte, la hemos acometido en otra investigación (V. Navarrete Cardero, 2012).

En consecuencia, de cara al tema que nos ocupa, podemos concluir que gran parte de los esfuerzos teóricos del cine español de los años cincuenta y sesenta se encaminaron hacia la búsqueda de una fórmula realista para nuestra cinematografía, aún a fuerza de inventarla si fuera necesario. Las películas de Berlanga, pero sobre todo las de Bardem, habían marcado el punto de partida. Se estaba luchando con denuedo por enraizar ese realismo cinematográfico con una tradición estética realista nacional que partiese del espíritu de algunas obras de Goya, Galdós o Larra. Parafraseando a este último, la crítica realista española solicitaba a un filme lo que en el pasado Larra pedía como cumplimiento inexcusable a una obra escrita: «¿nos enseñas algo?, interrogaba Larra a un libro. ¿Nos eres la expresión del progreso humano? ¿Nos eres útil? Pues sí es así, eres bueno» (Mejía Sánchez, 1999: 43).

Algunos críticos españoles de los años sesenta erigieron los principios de su función crítica entendiéndolos como aplicación de esta máxima, auténtico artilugio discernidor sobre la validez de un filme. Por ejemplo, Víctor Erice, en «Rafael Azcona. Iniciador de una nueva corriente cinematográfica» (*Nuestro Cine*, n.º 4, 1961), reconoce las aportaciones del guionista en la búsqueda de un nuevo camino para el cine español, urdiendo sus prácticas con el esperpento y el humor negro español para así vincularlas con una tradición realista que arranca en la novela picaresca y llega hasta nuestros días. Sin embargo, de los tres filmes de los que Azcona es guionista hasta el momento, *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), y *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), sólo el primero, en opinión del crítico, ha conectado con un realismo tradicional español; los dos restantes son el resultado de aplicar una fórmula errónea de sus planteamientos. Así, mientras *El pisito* presenta problemas y seres reales, *El cochecito* y *Plácido* han ideado un nuevo concepto de humanidad, fundamentalmente deformada y plagada de seres anormales. El resultado de esta metamorfosis es una palpable desconexión de las frustraciones y motivaciones de estos nuevos seres con las carencias materiales y espirituales del público, hecho que acaba condenando a los filmes a una fría abstracción conceptual de irrelevante y nula aplicación al mundo

de los hombres normales. Dicho de otro modo, *El cochecito* y *Plácido* no nos enseñan nada, no son expresión del progreso humano y, por tanto, nos son filmes útiles en la línea deseada por la crítica ericeana.

Sosteniendo este principio regulador como elemento discernidor para separar las obras válidas de las inválidas, muy pronto la crítica del momento empezó a señalar determinadas imposturas en la ejecución de los principios del realismo. Así, mientras el auténtico realismo cinematográfico español intentaba, al menos programáticamente, conectar con las frustraciones, deseos y derrotas de los españoles del momento, esos filmes habían generado una nueva sociedad grotesca y desconectada de la realidad española. Efectivamente, al poblar sus filmes de una nueva humanidad repleta de pobres, paralíticos, o seres deformes e irreales, la conexión con la verdad se diluía y era trastocada por la exageración, el chiste y la inutilidad social: el pensamiento crítico estableció que los problemas de aquella nueva humanidad deforme no podían servir para resolver los de la humanidad real, ni siquiera a través de la parábola. Curiosamente, aquellos dos filmes citados tenían guión de Rafael Azcona, en el futuro uno de los grandes colaboradores de José Luis García Sánchez.

Sin embargo, a pesar del alejamiento de los principios del auténtico realismo español evidenciado por estos dos filmes señalados, puede decirse que su propuesta creó escuela en la generación inmediatamente posterior a la del NCE. Nos atreveríamos a decir que su semilla arraigó en la generación en la que podemos incluir a José Luis García Sánchez, Francesc Betriu o Manuel Gutiérrez Aragón, todos alumnos de la promoción de la Escuela Oficial de Cine cuya carrera académica fue truncada con su cierre en 1972. Si la generación del NCE se movió, con mayor o menor acierto, entre los planteamientos del realismo originario español, la inmediatamente posterior prefirió desenvolverse entre sus sombras, parodiando sus principios y deformándolos en un ejercicio resultante aparentemente vacío de contenido. De este modo, sus películas configuraron un discurso esperpéntico de la realidad desconectado deliberadamente de ésta, no por la mayor o menor calidad de las propuestas, sino por el simple reconocimiento generacional de la irreductibilidad de la misma



al medio cinematográfico. ¿Cómo podía ayudar un film como *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) a la realidad de nuestro país? De ningún modo, la exageración de sus planteamientos invalidaba este objetivo.

Pero resulta evidente que desde un punto de vista actual no podemos juzgar del mismo modo a aquellos filmes. Efectivamente, hoy nosotros debemos apreciarlos intentando comprender por qué estos modificaron los planteamientos originales del realismo derivando en una estética grotesca, aparentemente alejada de la realidad. La respuesta sólo podemos hallarla en la tensión resultante entre dos generaciones cinematográficas. Dicho de otro modo, sólo podremos alcanzar su comprensión si convenimos que aquellos planteamientos realistas originales previstos por el NCE nunca fecundaron un auténtico cine español, por lo que la generación de José Luis García Sánchez, desengañada con los logros de ese realismo, decidió actuar por la vía del esperpento, es decir, de la deformación de la realidad. Pero a pesar de esta deformación, muchas veces abocada hacia la hipertrofia de lo grotesco, y de su aparente inutilidad, en el cine de esa generación subyace el mismo deseo que en el de la anterior: el de su desenmascaramiento. Por otro lado, no puede ser de otra manera.

*Grosso modo*, sólo podemos entender el cine de García Sánchez si lo comprendemos fruto de un cansancio generacional respecto a las posibilidades, o deberíamos decir posibilismo, de la generación anterior, surgida en torno a las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, cuyo ideario intentó institucionalizarse a través del denominado NCE. La reacción de García Sánchez y otros directores a esta idea del realismo, considerada por ellos solo un elemento sistémico, una parte más de un programa de control ideológico por parte del poder, tiene sus propias conversaciones en las denominadas Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de Sitges en 1967, más de una década después de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. En estas jornadas se dieron cita teóricos, investigadores, críticos y realizadores de varios países, agrupados alrededor de la proyección de una serie de filmes realizados por alumnos y tutelados por las diversas escuelas convocadas.

De aquellas reuniones salió un manifiesto cinematográfico que de algún modo modificaba ciertos planteamientos deudores de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. Así, ese manifiesto, firmado por Antonio Artero, Manolo Revuelta, Pere Costa, Julián Marcos, Bernardo Fernández y José Luis García Sánchez, esbozaba algunos conceptos interesantes:

- 1.- Ignorar toda forma de censura.
- 2.- Fomentar el libre acceso a la creación cinematográfica (Numerus Clausus).
- 3.- La protección de cualquier naturaleza es sinónimo de control ideológico.
- 4.- El posibilismo sólo esconde la perpetuación del sistema, de un estado de cosas.
- 5.- Las escuelas de cine son una válvula de control.
- 6.- El arte de aspecto realista ha muerto. No es otra cosa que información dirigida

(Romaguera i Ramió, Soler de los Mártires, 2006).

En verdad, bajo este ideario, la generación de José Luis García Sánchez postula entonces, no la muerte del realismo como vía cinematográfica expresada en este manifiesto, sino su deformación por haberse demostrado un concepto escasamente fructífero a la hora de asentar las bases de nuestra cinematografía. En nuestra opinión, la muerte de un leitmotiv tan fuertemente arraigado en nuestras conciencias es, como veremos, un imposible a pesar de la existencia de tal voluntad.

Hasta este momento, nuestra reflexión pretende otorgar al lector una nueva perspectiva desde la cual comprender el cine de José Luis García Sánchez. Si en el pasado, sobre todo a través de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca y del NCE, se instituyó un realismo clásico como vía de acceso al conocimiento de la realidad refundando los planteamientos estéticos de nuestro cine pasado, la generación inmediatamente posterior modifica estos principios para insuflar en el corazón de ese realismo la semilla de su deformación. Si las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca habían sido el lugar propicio para vehicular aquellas propuestas, ahora Sitges tomaba el relevo de Salamanca, lugar donde se articularon las transformaciones de ese viejo modelo.

Frente a ese realismo, que denominamos «novísimo» para arraigarlo a las prácticas del NCE, cuyas posibilidades mostraban un evidente agotamiento pero sobre todo una marcada ineficacia desde su institución, surge en la generación posterior una articulación de nuevas vías de acceso a la realidad, principalmente a través de su deconstrucción. Para los nuevos miembros de esta generación, una sociedad como la española de finales del franquismo evidenciaba tales contradicciones que sólo el esperpento podía explicarlas. Recordemos que en el marco de este artículo entendemos «esperpento» tal y como lo define el *DRAE*, es decir, como realidad deformada. No vinculamos esta acepción con el esperpento valleinclanesco. Aunque son evidentes sus conexiones, no nos toca a nosotros desvelarlas.

El crítico literario Harold Bloom ha pasado gran parte de su vida trabajando sobre el concepto de influencia como sostén de una teoría crítica literaria. Para éste, la influencia es el camino secreto que urde poema a poema, constituyendo la historia de la literatura. La influencia poética es el mecanismo que vertebra el proceso histórico de creación literaria, pergeñado como una batalla formidable que los grandes creadores literarios de cada generación mantienen para liberarse de la agónica influencia que ejercen sobre ellos los grandes artistas que los antecedieron. Cada nuevo creador debe enfrentarse a la ansiedad de esa influencia y lo hace malinterpretando la tradición con el único deseo de encontrar un espacio imaginativo para él. Como el propio Bloom nos dice:

Los poetas fuertes, grandes figuras que persisten en la lucha con sus fuertes precursores, incluso hasta la muerte. Los talentos débiles idealizan; las figuras de imaginación capaz se apropian de sí mismos. Pero nada sale de la nada y apropiarse de sí mismo implica la inmensa ansiedad de estar en deuda, pues ¿qué fuerte forjador desearía darse cuenta de que ha fracasado en la creación de sí mismo? (Bloom, 2009: 55).

Si nos permitimos extrapolar esta teoría al ámbito cinematográfico, podemos convenir que Bloom resuelve de un plumazo

el enigma de la imposibilidad de la muerte de la noción de realismo en el grupo de Sitges; sencillamente no es tan fácil deshacerse de un cadáver tan ilustre. Por tanto, el tema del realismo continuó obligatoriamente vivo desde otra perspectiva; digamos que la deformación de la realidad no es algo que pertenezca exclusivamente a José Luis García Sánchez, más bien estamos ante un precepto generacional, como demuestran las obras coetáneas del propio Francesc Betriu o Manuel Gutiérrez Aragón, ya sean cortometrajes o largometrajes, surgido como desviación del sostenido por la generación inmediatamente anterior. Resultando, en nuestra opinión, que paradójicamente existe la posibilidad de articular la producción filmica de José Luis García Sánchez en torno al concepto de realismo, del que generacionalmente no puede escapar pero sí modificar para ofrecernos una obra escindida en diferentes ideas o nociones sustentadas sobre éste; digamos, más o menos alejadas del realismo de base.

Efectivamente, el cine de José Luis García Sánchez no puede emanciparse del debate esencial del cine español desde la Segunda Guerra Mundial, el propuesto en la palestra por el tema del realismo. Sin embargo, en su universo cinematográfico se entremezclan variantes de esta noción. En primer lugar, la surgida como reacción al realismo novísimo, subrayada por un matiz deformante. Hemos situado bajo este bastión realista un número determinado de obras cuyo objetivo es evidenciar que la realidad es inaccesible en sí misma, por lo que sólo su deformación puede devolver al espectador el auténtico estado de las cosas. Filmes como *Colorín, colorado* (1976), *Las truchas* (1978), *Pasodoble* (1988), *El vuelo de la Paloma* (1989), *Siempre hay un camino a la derecha* (1997), o *Franky Banderas* (2004), pretenden en esencia mostrar al espectador, tras el delirio o el chiste fácil, los entresijos de nuestro universo circundante.

Otro pilar del particular cine realista de José Luis García Sánchez lo configuran las películas cuyo objeto es la representación histórica, arraigadas en el más puro y elemental realismo cinematográfico, ese del que resulta imposible escapar porque sencillamente lo posibilita la ontología del medio, convirtiéndolo per se en una herramienta fundamental para la indagación histórica. *La noche más larga* (1991), *Tirano Banderas* (1993), o *María*

*querida* (2004), son tres buenos ejemplos de esta relación, donde José Luis García Sánchez trata de mostrarnos determinados episodios de nuestro pasado.

Finalmente, el último sendero de esta trifurcación lo completan aquellas obras adaptadas por José Luis García Sánchez que poseen naturaleza realista propia, caso de *Lázaro de Tormes* (Fernando Fernán Gómez, José Luis García Sánchez, 2000), u otras en las que ésta les es otorgada por el propio realizador durante el proceso de adaptación a fuerza de doblegar la esencia de las obras originales, casos de *La corte de faraón* (1985), donde la recreación de una opereta bíblica sirve al director para elaborar un discurso sobre la censura, o de la adaptación del astracán *La venganza de don Mendo* de Muñoz Seca en *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* (2010) obra destinada en principio sólo a hacernos reír que, en sus manos, sirve para desvelar lo irrisorio y patético de nuestra realidad más cercana.

Sentadas las bases estéticas de su obra cinematográfica, es decir, un cine erigido sobre una superación y evolución de la idea de realismo promovida por la generación anterior, García Sánchez consigue inculcar en sus películas una nueva y tripartita noción de realismo deformado pero cuyo objetivo final, como siempre ha ocurrido con este nebuloso concepto, sólo es desvelar los entresijos de la realidad. Según creemos, la postura de José Luis García Sánchez es más honesta que la sostenida por otros autores en otros tiempos, pues en su reconocimiento de la imposibilidad de acceder directamente a la verdad, García Sánchez y su generación apuestan por hacerlo a través de una vía deformante, exagerada, chistosa, aunque analíticamente muy rica en matices y siempre abierta a un vasto panorama de posibilidades interpretativas.

### ***Ejemplos cinematográficos***

A continuación analizamos tres filmes de García Sánchez. Cada uno de ellos expresa una tendencia diferente, según los parámetros que hemos definido anteriormente.

### ***Colorín, colorado* (1976)**

En los agitados años de la transición democrática no sólo está cambiando la fisonomía política de España, también se ven afectadas las estructuras vitales del país, principalmente a través de la transformación de uno de sus pilares más tradicionales, la familia. Así, don Vicente y su mujer, un matrimonio a la vieja usanza, sienten el azote del cambio cuando su hija, Manoli, se va a vivir con Fernando, un joven contestatario expulsado de la Escuela de Arquitectura por sus actividades subversivas. La joven pareja comparte piso con Antonio y María Jesús, unos amigos cuya preocupación es la imposibilidad de la mujer de tener hijos a causa de un aborto mal ejecutado fruto de una relación anterior. Al parecer, la promiscuidad de María Jesús, antes de la unión con su actual marido, es una barrera que complica su relación de pareja.

Por otro lado, la presión de los padres para que los chicos regularicen su situación se acentúa tras el nacimiento del hijo de la joven pareja. A los problemas ideológicos que enfrentan a don Vicente y Fernando, se une ahora el anhelo del primero porque su hija pase por la vicaría, según ordena el decoro y las buenas costumbres. Don Vicente, reputado arquitecto, cumple finalmente sus deseos, consiguiendo que la pareja acceda a vivir en una de sus casas. Hasta la nueva morada se desplaza una de las chicas del servicio de don Vicente, Magdalena, una joven por la que Fernando se siente interesado al recordarle sus orígenes humildes y cuya atracción viene a significar un paso más en la ruptura espiritual que la vida cotidiana ha provocado entre él y Manoli. Un día la chica es detenida por su relación con ciertas actividades clandestinas que nunca son aclaradas, lo que supone su despedida de la casa y la sumisión final de Fernando a los principios que tanto había detestado en su juventud: ha acabado finalmente la carrera, es padre de familia y ha renunciado al amor de Magdalena. Ahora sólo le resta envejecer como un circunspecto burgués.

*Colorín, colorado* es el segundo largometraje de García Sánchez tras *El love feroz* (1973), un filme donde se planteaba con evidente capacidad humorística el eterno problema de la pésima

educación sexual de los españoles. *Colorín, colorado* se nos presenta con un objetivo más ambicioso al retratar, igualmente desde el humor y la comicidad, un tema tan serio como es el abandono de las ideas que un día creímos respetar a cambio de una vida resuelta y acomodada. Así, el título de la obra supone por un lado una alusión al final que figuradamente se produce en el periplo ideológico de Fernando, como si éste fuese un cuento infantil, es decir, algo carente de importancia real y efectiva y, por otro, una sarcástica llamada a la degradación que existe entre el rojo y el colorado, es decir, entre las ideas que profesamos en voz alta y los actos contradictorios que finalmente llevamos a cabo. Fernando comienza siendo un «rojo» en la Universidad pero luego resulta sólo un «colorado»..

Esta corrosiva crítica social que hunde sus dedos en la más evidente de las realidades, nos es presentada por García Sánchez bajo un tono humorístico que actúa como disfraz, devaluando la profundidad de la reflexión y restando importancia a lo narrado. No podemos precisar si la intención del director es acometer un filme popular, contar un cuento al gran público del que puede extraerse una moraleja grave y pesada que contado de otro modo, digamos más seriamente, hubiese sido inviable y, cuando menos, moralizante. Lo cierto es que muchas veces en el filme la utilización del humor roza el chiste fácil y surrealista –por ejemplo cuando don Vicente alude a la caída del techo y el espectador asiste a un temblor extradiagético– o el cinismo –cuando el niño se está ahogando con un trozo de pan–. Pero en todas las ocasiones su presencia actúa como evidente y pretendido contrapunto a la seriedad de las situaciones mostradas: la libertad sexual de la mujer, la paternidad, el matriarcado familiar, el honor y la honra, las relaciones de pareja, el matrimonio, el conflicto generacional entre padres e hijos, el adulterio, y un sinfín de temas son aparentemente menospreciados por García Sánchez cuando los tamiza por un humor a veces ininteligible; sin embargo son evidentes y su presencia, a pesar de cualquier máscara, es testaruda.

La lectura que hoy puede hacerse de ese mensaje latente que toda obra parece portar nos parece ambigua y paradójica en el caso de *Colorín, colorado*. Ciertamente, si el año de producción

del filme es un dato significativo que nos ubica en uno de los momentos más delicados de nuestra reciente historia, nos vemos incapaces de discernir con justicia si García Sánchez acomete una crítica feroz al pasado franquista, a la impostura de una clase democrática y «progre» que llegará en breve al poder, o a ambos a la vez. Pero si el cine finalmente sólo puede tratar sobre el hombre, apostamos por un mensaje apolítico de *Colorín, colorado*, preferimos contemplarla como un retrato irónico y universal de la naturaleza humana, siempre predispuesta a la búsqueda del bienestar propio, aunque para ello haya que dejar por el camino la dignidad y otros valores en desuso. ¿Les parece ésta una interpretación demasiado seria para un filme catalogado de menor y vapuleado por la crítica del momento? Justamente ahí reside gran parte de la inefabilidad de la obra de García Sánchez y posiblemente uno de sus sellos.

### ***María querida (2004)***

Lola recibe la noticia de la muerte de María Zambrano durante el rodaje de su último filme en tierras cubanas. En el vuelo de regreso a Madrid, la lectura del libro de la poetisa y filósofa malagueña, *España. Sueño y verdad*, le sirve para rememorar el origen de su amistad.

En 1989, unos días antes de la concesión del Premio Cervantes a María Zambrano, Lola, por entonces periodista de TVE, recibe el encargo de cubrir una rueda de prensa en casa de la filósofa. Zambrano había regresado a España en 1984 tras cuarenta y cinco años de exilio en diferentes países de Europa y Latinoamérica. La cita con María Zambrano trasciende de inmediato la simple barrera profesional para adentrarse en lo personal; Lola encuentra en la segura personalidad y el claro ideario de Zambrano un acicate para tomar las riendas de su vida, marcada por el desánimo tras su divorcio y posterior unión con Pepe. Interesada por la historia de la filósofa y, en cierto modo, impulsada por el agradecimiento que ha supuesto para ella la revelación de su pensamiento, decide hacer una película biográfica sobre la mujer. Este rescate particular de la memoria personal de Zambrano se convierte en un viaje por la España de la primera mitad



del siglo xx, una experiencia de carácter universal que, como expresa Lola, nos ha marcado a todos los españoles aunque la desconozcamos.

Las primeras vivencias de la niña Zambrano en Vélez-Málaga, los recuerdos de los paseos de su padre y don Antonio Machado por las calles de Segovia, el inicio de sus estudios en Madrid, y la influencia del pensamiento de Ortega y Gasset, o la proclamación de la Segunda República, sirven a Lola para reconstruir un retal de la historia de España que no debería caer en el olvido. Desgraciadamente, la película de Lola no puede terminarse por problemas económicos.

De vuelta a presente, Lola visita la tumba de María Zambrano en Vélez-Málaga y dona a la Fundación María Zambrano el material recabado para hacer la película.

*María querida* es un documento histórico ficcionado, según palabras del propio García Sánchez (Avilés Zugasti, *Diario de Sevilla*, 25-X-2004: 42). Ciertamente, es evidente el deseo del director de reconstruir, a través del periplo vital y profesional de María Zambrano, una radiografía de un panorama más amplio que el estrictamente personal. Los temas tratados y la construcción narrativa del filme, articulado sobre numerosas imágenes de archivo, así lo evidencian. Sin embargo, en nuestra opinión, la película es sobre todo la lectura de la amistad –lo único que preserva el hilo de oro del corazón, en palabra de María en el filme– entre dos mujeres que surge en momentos cruciales de sus vidas, en las postrimerías de una y en la crisis de la madurez de otra.

En este sentido, García Sánchez ha sabido, además de volver sobre el manido tema de la memoria histórica –hoy más presente que nunca a través de numerosos filmes con el mismo objeto– respetar el proceso y progreso de la filosofía de María Zambrano, mostrándola como algo cercano, alejado de un racionalismo puro y muy próxima al gesto poético. El concepto de una filosofía urdida sobre una poesía convertida en fuente de pensamiento es lo que permite a Lola encontrar en Zambrano un apoyo vital, asimilarlo sin esfuerzos y reconstruirse como persona desde éste. Como el propio García Sánchez nos recuerda, Zambrano es «una mujer que, afortunadamente para el lector, no articula

todo un sistema de pensamiento, sino un mosaico de sensaciones que nos lleva más por los caminos de la literatura hacia el pensamiento que por los caminos del pensamiento puro» (Avilés Zugasti, *Diario de Sevilla*, 25-X-2004: 42).

### ***Don Mendo Rock. ¿La venganza? (2010)***

España, Andalucía. Las fuerzas vivas de la Junta de Andalucía deciden actuar en Castillejo, un pueblo marcado por la corrupción política, los conflictos raciales, el desempleo, los robos y el desorden general, para proyectar una imagen más amable del municipio. La ocurrencia de la Administración para lograr tal objetivo no es otra que la adaptación de la obra teatral de Pedro Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*, por parte de los habitantes de la localidad. De este modo se pretende, por vía cultural, fomentar la convivencia entre sus gentes y limar las posibles asperezas existentes.

Para llevar a buen puerto tal cometido, la Consejería de Asuntos Sociales ha designado como comisionada a Inés, una mujer de mediana edad que aprovechará su tarea para retomar una vieja relación con Juan, el director de la televisión local. Mientras tanto, los caóticos *castings* elaborados para elegir al elenco de actores nos permiten conocer a lo más granado de la sociedad castillejana. De este modo, conocemos a Goyito, un guardia civil con desequilibrio bipolar y gran afición a la farándula que interpretará el papel de don Mendo. También otros miembros de la casa cuartel mantendrán una estrecha relación con la obra. Así, Lola, la mujer embarazada del teniente Paco Cañete es la elegida para interpretar el papel de Magdalena y su sobrina Jazmín, enamorada intermitentemente de Goyito, será Azofaifa en la adaptación de la ficción de Muñoz Seca. El papel del duque de Toro queda reservado para el sargento Perales, casado con una alegre cubana que mantiene una relación adultera con el teniente Cañete.

Los acontecimientos se complican ante la demanda de los participantes de recibir una contraprestación económica por los servicios prestados en la puesta en marcha de la obra; finalmente, todos los problemas pecuniarios acaban siendo resueltos gracias a Chen, el frutero chino convertido en improvisado mecenas

de la farsa. La adaptación de la obra de Muñoz Seca consigue lograr en parte sus objetivos hermanando al pueblo, al menos durante la televisación de la representación. Goyito, abandonado definitivamente por Jazmín, se marcha de gira con Joan Manuel Serrat.

No parece descabellado unir el filme de García Sánchez con *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952). Además del controvertido tema del realismo, presente en ambos filmes de distinta manera, existen otras huellas que pueden ser interpretadas en esta dirección. Vayamos por pasos.

La presencia del realismo en la obra de Berlanga no es fácil de aprehender, sobre todo cuando el director valenciano parece posicionarse en una ambigua frontera en este asunto. Ciertamente, los sueños de los protagonistas de su filme se convierten en una clara respuesta al debate cinematográfico por antonomasia durante la posguerra, el del realismo. De este modo Berlanga nos demuestra que además de un dispositivo testimonial, argumento fundamental en la configuración de los valores social y artístico del medio después de la Segunda Guerra Mundial, el cine es una potente máquina engendradora de sueños y ninguna corriente estética o ideológica de carácter realista podrá evitar esta consideración por parte del gran público. Por otro lado, García Sánchez recorre el camino inverso al convertir un filme aparentemente caótico y sin ambiciones realistas en un fiel retrato de la España actual. Pero al margen de estos senderos contrapuestos, existen otras reminiscencias en el filme de García Sánchez que nos permitimos indicar. Como todos sabemos, Berlanga centra la acción de su filme en el pueblo de Villar del Río para más tarde convertir su esencia castellana en una vulgar españolada a través de la mascarada que sirve para recibir a los velocísimos americanos. La españolada no es más que la reducción de la idea de España a la imagen romántica y falaz de Andalucía. La utilización de este argumento en manos de Berlanga se erige en una feroz crítica a las autoridades que fomentan un cine escapista alejado de la cruel realidad española, escondiéndola tras volantes y faralaes. Por su parte, García Sánchez centra la acción en un pueblo andaluz de nombre Castillejo, una reveladora alusión a Castilla, esencia y alma de la España del pasado, demostrando

el valor metonímico de su propuesta, es decir, extendiendo simbólicamente el *modus vivendi* de Castillejo a toda España. Ya sabemos, lo dijo don Antonio Cánovas del Castillo, que Andalucía es, para lo bueno y lo malo, desdoblamiento de Castilla.

¿Con estas apreciaciones queremos indicar que *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* es una españolada? Posiblemente el filme de García Sánchez posea suficientes elementos –narrativos e iconográficos– para ser designado como miembro ilustre de este club, sin embargo no podemos pasar por alto que, nuevamente en camino inverso al de Berlanga, tras su apariencia de discurso hueco y vacío, late una irónica crítica a una España que finalmente ha hecho de esa españolada repudiada por *Bienvenido Mister Marshall* un modo de vida. Obviamente, ambos filmes quedan unidos también por las grandes mascaradas sobre las que giran sus argumentos, de algún modo impulsadas las dos desde las altas esferas administrativas de nuestro país.

Como ocurre con muchos otros filmes de García Sánchez, *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* es un mosaico difícilmente narrable. Su estructura de collage y su argumento polimorfo, salpicado por variadas tramas secundarias de origen sainetesco, tan breves como un suspiro, exigen del espectador una especial atención al menor detalle, pues todo cobra significado en una película de naturaleza sistémica. ¿Cabe acaso otra posibilidad para retratar el modo de ser y actuar de un país?

### ***Fichas técnicas de los filmes analizados***

1) Título: *Colorín, colorado* (1976)

Director: José Luis García Sánchez.

Guión: Juan Miguel Lamet.

Música: Víctor Manuel.

Producción: Luis Megino Grande. Eco Films SA.

Fotografía: Magi Torruella.

Intérpretes: José Sazatornil *Saza* (don Vicente), Mary Carrillo (doña Carmen), Teresa Rabal (Manoli), Juan Diego (Fernando), Antonio Gamero (Antonio), Fiorella Faltoyano (María Jesús).

2) Título: *María Querida* (2004)

Director: José Luis García Sánchez.

Guión: Rafael Azcona y José Luis García Sánchez.

Música: Antonio Meliveo.  
Producción: Altea Films. Paco Lobatón. Antonio Pérez.  
Fotografía: Juan Amorós.  
Intérpretes: Pilar Bardem (María Zambrano), María Botto (Lola), Alex O'dogherty (Pepe), María Galiana (Carmen), Juan Diego (Luis).

3) Título: *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* (2010)  
Director: José Luis García Sánchez.  
Guión: José Luis García Sánchez. José Luis Alonso de Santos, Kiko Veneno.  
Música: Kiko Veneno.  
Producción: José Frade Producciones Cinematográficas SA.  
Fotografía: Federico Ribes.  
Intérpretes: Paz Vega (Lola), Fele Martínez (Goyito), Manuel Banderas (Teniente Paco), Antonio Resines (Juan), María Barranco (Inés).

## ***Bibliografía***

- AA.VV.: *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 2010).  
AVILES ZUGASTI, A.J. (2004): «*María querida* lleva al cine el vigor de la voz de Zambrano», *Diario de Sevilla*, 25 de octubre.  
BLOOM, H. (2009): *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Trotta. Madrid.  
BORAU, J. L. (edit.) (1998): *Diccionario del cine español*. Alianza editorial. Madrid.  
MEJÍA SÁNCHEZ, E. (1999): *Antología de la prosa en lengua española*. Siglo XIX. Universidad Nacional Autónoma de México. México.  
MONTERDE, J. E. (2003): «La recepción del nuevo cine. El contexto crítico del NCE», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.): *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia.  
NAVARRETE CARDERO, L. (2012): *La crítica de cine*. Síntesis. Madrid.  
ROMAGUERA I RAMIO, J.; SOLER DE LOS MÁRTIRES, LL. (2006): *Historia y crítica documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Laertes. Barcelona.  
TUBAU, I. (1983): *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Publicacions edicions Universitat de Barcelona. Barcelona.  
ZUNZUNEGUI, S. (2005): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Paidós. Barcelona.

# José Luis García Sánchez: sardinas, truchas y tiburones.

Bernardo Sánchez. Prólogo: Ana Belén